



## **Políticas de la vulnerabilidad como marco ético para la traducción audiovisual y la accesibilidad en los medios**

**Politics of vulnerability as an ethical framework for audiovisual translation and media accessibility**

**Núria Molines-Galarza**

Universitat de València

València, España

nuria.molines@uv.es

<https://orcid.org/0000-0003-4988-8971> 

**Resumen:** El panorama audiovisual contemporáneo se caracteriza por la tensión entre la sobreproducción de contenidos y el surgimiento de obras que encarnan cuerpos y voces singulares. Este contexto plantea retos para repensar el papel del audiovisual en nuestras comunidades y en la construcción de subjetividades. Así, en este polisistema actual de las imágenes, la traducción audiovisual (TAV) y la accesibilidad (AM) son prácticas clave para la construcción de subjetividades y discursos, ya sea desde la investigación, la docencia o el ejercicio profesional, al tiempo que sufren el impacto de las tensiones propias de la industria. Este trabajo aborda la urgencia de reflexionar críticamente sobre las dinámicas “descorporeizantes” del sector, como la fragmentación de obras, los tiempos de entrega imposibles, los sistemas de selección automatizados y la creciente implementación de traducción automática y posedición. Estas prácticas problematizan la dimensión creativa y ética de la TAV y la AM, ya que distancian a los sujetos de su responsabilidad hacia el otro. A su vez, tienen un impacto clave en la obra audiovisual entendida como artefacto multimodal. Con un marco teórico basado en la traductología deconstrutiva y una metodología de desarrollo conceptual y argumental, este estudio analiza la caída del cuerpo en la traducción, la noción de temblor y el desdibujamiento de la autoría, tanto en los textos originales como en los traducidos. Con este análisis se propone resituar éticamente el lugar de los cuerpos que traducen y las obras que estos crean, con la vulnerabilidad como rasgo esencial de la creación humana. Este enfoque no solo plantea un marco crítico frente a la automatización en la TAV, sino que también reivindica mejoras materiales y de reconocimiento de la autoría en el sector. Finalmente, se subraya la pertinencia de integrar los desarrollos teóricos de la TAV y la AM en los estudios filmicos, reivindicando su lugar en el pensamiento contemporáneo sobre la imagen.

**Palabras clave:** vulnerabilidad; traductología deconstrutiva; creatividad; traducción audiovisual; accesibilidad.

**Abstract:** The contemporary audiovisual landscape is defined by a tension between the overproduction of content and the emergence of works that reflect unique bodies and voices. This context challenges us to reconsider the role of audiovisual media in shaping communities and constructing subjectivities. Within this polysystem of images, audiovisual translation (AVT) and accessibility (MA) emerge as vital practices for shaping subjectivities and discourses—whether in research, teaching, or professional settings—while simultaneously grappling with the pressures and contradictions of the industry. This paper highlights the urgent need to critically examine the industry's 'disembodiment' dynamics, including the fragmentation of works, unrealistic delivery timelines, automated selection systems, and the growing reliance on machine translation and post-editing. These practices undermine the creative and ethical dimensions of AVT and MA, distancing individuals from their responsibility toward the "other". Moreover, they have a considerable impact on audiovisual works as multimodal artefacts. Using a theoretical framework grounded in deconstructive translation studies and a methodology of conceptual and argumentative development, this study explores the fall of the body in translation, the concept of trembling, and the obscuring of authorship in both original and translated texts. It argues for an ethical repositioning of translating bodies and the works they produce, emphasizing vulnerability as a fundamental aspect of human creativity. This perspective not only critiques the automation-driven direction of AVT and MA, but also advocates for tangible improvements and the recognition of authorship within the industry. Finally, the paper underscores the importance of integrating theoretical advancements in AVT and MA into film studies, asserting their significance in contemporary discourse on the image.

**Keywords:** vulnerability; deconstructive translation studies; creativity; audiovisual translation; media accessibility.

## I. Introducción

El panorama audiovisual contemporáneo vive atravesado por las fricciones que se crean entre la sobreproducción de contenidos y los nombres propios que abren espacios para la emergencia de cuerpos y voces singulares en forma de *obras*. Ante ese escenario, los estudios fílmicos siguen repensando el lugar del audiovisual en nuestras comunidades y en la construcción de subjetividades, así como las transformaciones contemporáneas de la propia escritura cinematográfica, que trasciende los contenidos temáticos y atiende a lo concreto de la forma fílmica. Ese espacio más periférico que parece que ocupa el cine hoy —en los mapas de la ciudad, como espacio disciplinar de pensamiento y en el consumo cultural de las sociedades (Rosenbaum, 2010; Monroy, 2020)— permite, a su vez, la acogida de otras voces que antes no se filtraban en los relatos cinematográficos, pues “[...] si el cine deviene un arte razonablemente marginal, es, sin duda, porque ha llegado su momento histórico de acoger voces *marginales*, esto es, voces *no habituales*” (García Catalán et al., 2022, p. 13). Esas voces *no habituales* o formas alternativas de enunciación siempre han necesitado de espacios alejados de los centros para emerger con mayor libertad de la que ofrecen los lugares centralizados de relatos normativizados y moldes preconfigurados. De hecho, observando los fragmentos de las historias del cine que han surgido en los últimos años atendiendo a esta disparidad, localizamos una amplia trayectoria de antecedentes: el “cine *underground neoyorquino*” frente a la hegemonía de Hollywood (Mendik & Jay Schneider, 2020), el cine social marsellés frente a los modelos autorales con centro parisino (Segura Pérez, 2013), o los cines periféricos españoles frente a los centros industriales de Madrid y Barcelona (Blanco Pérez, 2020; Redondo, 2021).



En este polisistema contemporáneo de las imágenes, es urgente repensar el papel que desempeñan la traducción audiovisual (TAV), la accesibilidad (AM) y los sujetos que participan de ella —tanto en el ámbito profesional, el docente o el investigador—, como agentes que también intervienen en la construcción discursiva —temática y formal— de las obras audiovisuales, y, por ende, en la construcción de subjetividades y discursos. Es también pertinente plantearnos cómo estamos atendiendo desde la TAV y la AM a esas “vozes no habituales”, a esos otros cuerpos y rostros que se filtran en la imagen contemporánea; cómo recogemos sus maneras de hablar (véase, por ejemplo, Villanueva-Jordán, 2024a), sus gestos, sus códigos.

En ese sentido, estamos ya lejos ya de los conceptos de “traducción subordinada” (Mayoral et al., 1988), que, pese a su relevancia teórica durante muchas décadas y su pertinencia en el momento, hoy deviene una noción limitante, que perpetua binarismos jerarquizantes (imagen/texto; original/traducción) y no permite analizar, traducir y enseñar los relatos audiovisuales en todas sus dimensiones. Algo similar sucede con las nociones de “traducción restringida” (Titford, 1982; Bogucki, 2004) o de restricción en sí, incluso de “traducción parcial” (Benecke, 2014) que, pese a tener vigencia en el campo, se han problematizado y reconceptualizado. Ya en 2008 apuntaba Martínez Sierra que las restricciones presentes en la TAV, lejos de ser un escollo negativo, son un desencadenante de la creatividad; un planteamiento que seguimos viendo en investigaciones más recientes (Spiteri, 2019) y que hermana esas posturas con una mirada deconstrutiva. Una mirada que entiende las im- posibilidades/in-traducibilidades que ofrecen los textos no como elementos negativos, sino, precisamente, como motores hermenéuticos y de lectura, como espacios de apertura al otro (Foran, 2016; Molines-Galarza, 2025). A su vez, la distancia crítica que se toma con respecto a conceptos como el de traducción subordinada o restricción permite resituar la TAV, sus textos y sus agentes en una posición que se aleja de paradigmas estructuralistas y esencialistas, y la inscribe en una tradición de pensamiento que problematiza la cuestión del origen, el sentido pleno o la posición secundaria y pasiva de quienes traducen.

En otra latitud teórica, hallamos las miradas que se han centrado en la multimodalidad como marco de práctica traductora e investigación en TAV. Estos enfoques se alejan de la mirada logocéntrica y monomodal —que da primacía al código lingüístico— y se anclan en un paradigma que define los textos audiovisuales como textos multimodales (Chaume, 2004; Martínez Sierra, 2008), en la necesidad de quien traduce textos audiovisuales de interpretar la trama de interacciones significantes de distintos códigos semióticos (Chaume, 2004) y la comprensión del texto audiovisual traducido como un eslabón transmodal en la cadena de significación (Newfield, 2014). A su vez, los enfoques multimodales atienden al carácter situado de los procesos de resemiotización que tienen lugar en la traducción de textos audiovisuales, a la agencia de los sujetos que participan de ella —con sus horizontes de significación y su bagaje sociohistórico, ideológico y subjetivo—, ya que:

[Estos enfoques] prestan atención a que los significados se producen en contextos específicos, mediante el uso de recursos semióticos que movilizan, a su vez, una carga sociohistórica [...] De esta manera, los procesos de resemiotización [...] de un producto audiovisual, por ejemplo, mediante el doblaje o la subtitulación, contribuyen a que el texto de partida acumule o produzca nuevos significados en los contextos de llegada (Villanueva-Jordán, 2024b, p. 62).



Frente a este panorama teórico, atento a la complejidad del cuerpo textual que encarna el texto audiovisual, como cuerpo que no puede estudiarse o trabajarse atendiendo a funciones y órganos aislados sin atender al desarrollo, acciones y movimiento —significantes— de todo el organismo, encontramos también una realidad industrial y nuevas corrientes investigadoras en el campo que, como plantearé en este artículo, descorporeizan el texto audiovisual y el hacer asociado a este. Entre estas prácticas, se contaría el uso del inglés como lengua puente (Dalli, 2024); las malas condiciones laborales, en términos tanto económicos como temporales (Kuo, 2015); la falta de acceso a los guiones y su substitución por plantillas cerradas para traducir (Kuo, 2020; Bolaños García-Escribano, 2025); el creciente uso de la posedición y otros sistemas de automatización (Bolaños García-Escribano, 2025); sistemas *first come, first served* (Gough et al., 2023); el troceamiento de obras entre distintos profesionales para cumplir con los plazos que marca el ritmo acelerado de la industria, entre otros.

Así, ante esas políticas y prácticas descorporeizantes y alienantes, que afectan no solo a la corporalidad de los textos audiovisuales y a sus procesos de resemiotización, sino a los propios cuerpos que llevan a cabo los diseños multimodales, “[...] los sujetos sociales como hacedores de significados” (Villanueva-Jordán, 2024b, p. 83), es urgente plantear reflexiones críticas que sigan ensanchando las bases teóricas del campo y que permitan plantear un ejercicio más encarnado, situado y responsable de la práctica de la TAV y la AM. Un ejercicio que, a su vez, dé cuenta de las subjetividades que se ponen en juego en toda tarea hermenéutica y creadora. Esta cuestión es especialmente relevante cuando hemos de atender a las singularidades discursivas y significantes que emergen en el audiovisual contemporáneo, y que han de tener también su espacio en la TAV y la AM.

En este artículo, con un marco epistemológico que parte de la traductología deconstrutiva<sup>1</sup> y una metodología de desarrollo conceptual y argumental, analizo la problemática que entraña dejar caer el cuerpo de la obra, desdibujar la noción de autoría —del original y de la traducción— y traducir sin poner el propio cuerpo. Así, desarrollaré un anclaje ético sobre el que resituar el lugar de los cuerpos que traducen y las obras que estos crean. El objetivo principal de este trabajo es ampliar la noción de vulnerabilidad como uno de los rasgos esenciales de la creación humana, en la que también se engloban las obras de autoría derivada. Esa operación nos permite ofrecer un marco crítico frente a las prácticas descorporeizantes y alienantes antes descritas, agravadas, en especial, con la irrupción de los grandes modelos de lenguaje en el sector de la traducción audiovisual.

A su vez, este trabajo conceptual también nos permite generar unos cimientos más sólidos sobre los que reivindicar mejoras materiales y de reconocimiento de la autoría en el sector de la TAV y la AM. Por último, los desarrollos teóricos de este trabajo también buscan acercar los planteamientos teóricos de nuestro campo al ámbito de los estudios filmicos, reivindicando la pertenencia orgánica de la TAV y la AM al corpus teórico del pensamiento sobre la imagen, en línea con el giro hacia afuera (Bassnett & Johnston, 2019) de nuestra disciplina. Así, se abre la puerta a futuras investigaciones que integren perspectivas de ambos campos de conocimiento, si bien en este

<sup>1</sup> La traductología deconstrutiva (TD) “[...] es un espacio de pensamiento dentro del campo de los estudios de traducción que, bebiendo de la obra derridiana y de la deconstrucción en general, elabora perspectivas críticas para pensar su práctica, su ética y su teoría. A su vez, como marco epistemológico, cuestiona los binarismos y rastros esencialistas instalados en las propias corrientes investigadoras y metodológicas del campo” (Molines-Galarza, 2025, p. 4-5).

trabajo he de limitarme a desarrollar planteamientos más propios de la traductología —con los que más adelante dialogar con propuestas de los estudios filmicos—.

## 2. El cuerpo que (se) traduce

En “Freud y la escena de la escritura”, texto incluido en *La escritura y la diferencia*, Derrida (1967, p. 312) hace una reflexión clave que guiará la investigación conceptual que planteo en este texto: “Un cuerpo verbal no se deja traducir o transportar a otra lengua. Eso es justo lo que la traducción deja caer. Dejar caer el cuerpo, esa es justo la energía esencial de la traducción. Cuando restituye un cuerpo, es poesía”<sup>2</sup>. En primer lugar, cabe precisar que Derrida aquí asigna corporeidad al significante —la parte material del signo—, por oposición al significado. Así, en una lógica tradicional y estructuralista de la traducción, el significante —el cuerpo del signo— es justo aquello que ha de caer, ha de “sacrificarse” para que pueda haber una traducción —de significado—<sup>3</sup>. Así, la lógica fundamental de la traducción —entendida en términos clásicos de equivalencia pura— es “dejar caer los cuerpos” —los significantes originales—, sin que esa caída afecte al significado. No obstante, en la segunda parte de la cita, el filósofo incluye una salvedad: la traducción también puede no dejar caer el cuerpo, puede volver a levantar un cuerpo, momento en el que pasa a ser poesía.

Para desplegar el potencial teórico de esta reflexión, cabe matizar el uso de la palabra poesía: se entenderá aquí este término como creación, invención, obra firmada, el resultado de un proceso de transformación que se aleja de la noción clásica de traducción, que Derrida tematiza con más claridad en *Posiciones*: “La traducción pone en práctica la diferencia entre significado y significante. Pero si esta diferencia nunca es pura, tampoco lo es la traducción; por eso, la noción de traducción tendría que sustituirse por la de transformación” (Derrida, 1972, p. 31).

Un marco epistemológico que asume la caída de los cuerpos significantes originales como eje del proceso de traducción y que no ahonda en lo que sucede al levantar otros cuerpos —otros significantes—, al resemiotizar en el texto meta, desactiva la carga de responsabilidad que conlleva levantar otros cuerpos, poner en práctica esa transformación que es la que permite que el texto perviva (Derrida, 1986). Los cuerpos textuales llevan inscrita una estructura de pervivencia y las traducciones parten, precisamente, de ella (Benjamin, 1972); véase, de la apertura necesaria para que haya interpretaciones *a posteriori* que permitan que el texto tenga otra vida más allá de su momento de creación, para permitir la venida del otro. Sin dicha apertura, tanto si se coloca desde el extremo de lo totalmente traducible como de lo totalmente intraducible, el cuerpo textual muere: “Totalmente traducible, desaparece como texto, como escritura, como cuerpo de lengua. Totalmente intraducible, incluso en el interior de lo que creemos que es una lengua, muere enseguida” (Derrida, 1986, p. 148).

Todo el marco metafórico somático-escatológico que se despliega a partir de pensadores como Derrida o Benjamin con respecto a la traducción tiene consecuencias de calado para pensar

<sup>2</sup> Se facilita la traducción de todas las citas en aras de una mejor comprensión del texto. Salvo indicación contraria, todas las traducciones son mías.

<sup>3</sup> Para una mirada estructuralista, la unión entre significado y significante es arbitraria, encarna una separación radical (Saussure, 1987). A su vez, esa arbitrariedad sitúa al significante del lado de lo secundario frente a la primacía del significado (trascendental); para la lógica estructuralista saussureana, un cambio de significante no implica un cambio de significado.



el estatus de los propios textos y el lugar que ocupan los sujetos que traducen ante los textos de partida. A su vez, este nos permite empezar a introducir la cuestión de la vulnerabilidad en la ecuación. En primer lugar, pensar los originales como cuerpos que llevan inscrita una estructura de pervivencia señala la propia vulnerabilidad del texto de partida, como original no pleno, no absoluto. Con este original se establece una deuda bidireccional al traducir: el original está endeudado con quien traduce y quien traduce responde al llamamiento de pervivencia del original. Así, como ya sugerí en otro lugar: “Una traducción deconstructiva quizá deja caer el cuerpo del texto original —su carne, su letra—, pero, al no dejar caer el cuerpo de la traducción, hace poesía, y permite que el texto original perviva” (Molines-Galarza, 2025, p. 236). En esta articulación, la cuestión de la responsabilidad hacia el texto de partida y hacia la propia tarea traductora pasa a un primer plano.

En segundo lugar, este marco metafórico dificulta que podamos pensar como cuerpos textuales, tanto si son textos de partida como traducciones, los textos convertidos en “material textual” o en “contenido”. En la introducción hacía referencia a prácticas descorporeizantes en la TAV y la AM. Entre ellas, estarían el uso del inglés como lengua puente, el troceamiento —¿descuartizamiento?— de obras entre diferentes profesionales, sistemas *first come, first served* o la aplicación de grandes modelos de lenguaje y sistemas de posedición. En todas estas prácticas se pone en marcha una reconceptualización epistemológica y ontológica de qué es un texto y qué es una traducción. Así, pasamos de entender el cuerpo de los textos audiovisuales como un conjunto de significantes que arrastran una firma y transmiten ciertos significados abiertos a las lecturas ulteriores —una obra artística, encarnada en una forma concreta— a hablar de “contenido”. El desplazamiento de la metáfora somática es clave: el texto deja de ser un “continente”—un cuerpo concreto— para ser “contenido”. En el signo, la cara del significado arrasa la cara significante. Este movimiento, por mucho que pueda parecer un juego puramente terminológico, trae consecuencias de calado en lo material, lo social y lo cultural. Veamos la aplicación de este desplazamiento conceptual en algunas de las prácticas descorporeizantes antes señaladas, donde se verá el cambio de paradigma que ponen en marcha.

El uso del inglés como lengua puente, una práctica desaconsejada por entidades como la Audiovisual Translators Europe (AVTE, 2024) o la Comisión Europea, según se recoge en el informe *Translators on the Cover: Multilingualism & Translation* (European Commission, 2022), sigue al alza en un sector que se mueve en términos comerciales, antepone abaratrar costes y la rapidez antes que la calidad (Pięta et al., 2024). Es un caso en el que vemos claramente el desplazamiento ontológico del concepto de texto de partida: los significantes originales —el cuerpo textual— dejan de importar en el proceso de traducción. Pueden sustituirse por otros —más accesibles—, de una lengua puente, sin atender a las singularidades que arrastra el uso de cada significante en su lengua y sistema de partida. A su vez, estas prácticas fomentan la condensación lingüística, la estandarización, las lecturas únicas (Nikolić, 2015) y, lo que es todavía más preocupante, “[...] tienen a sustituir el material audiovisual como texto fuente de la traducción” (Kapsakis, 2011, p. 175). El texto audiovisual, que, como veímos al inicio, en su dimensión multimodal conlleva distintos códigos —visuales, sonoros, puramente lingüísticos— queda reducido, en el proceso de traducción, a la monomodalidad, a una parte del cuerpo significante. De nuevo, así pasamos del marco del continente al del contenido, algo que tiene efectos importantes que trascienden la propia TAV y la AM, y afectan al propio objeto audiovisual en su totalidad como obra: “Es evidente que algo falla en el núcleo estrictamente



audiovisual cuando las relaciones entre forma y contenido han quedado tan violentamente descompensadas. [...] cuando hablamos de generar contenidos para plataformas nunca hablamos de generar formas” (Rodríguez Serrano, 2024, p. 90). Sería conveniente explorar, en futuras investigaciones, el impacto que tiene el uso de las lenguas puente en la homogenización de esas voces “menos habituales” que señalaba al inicio; si, precisamente, el uso de una lengua global y colonizante como el inglés como punto de partida está limando y homogeneizando discursos, jergas de comunidades e idiolectos.

Otra práctica en la que vemos este desplazamiento conceptual sería el troceamiento de las obras de partida. Ese desmembramiento se produce cuando la empresa que encarga la traducción —ya sea una agencia, un estudio de doblaje o una distribuidora— parte la obra en diversos fragmentos y las asigna a profesionales distintos. Al quebrar la integridad de la obra, al romper su cuerpo —ya sea una serie, una película, un documental— y asignar la traducción/audiodescripción a distintos profesionales, volvemos a encontrarnos el marco del contenido —ajeno a la forma— y la monomodalidad que implica trabajar sin tener en cuenta los procesos significantes que intervienen a lo largo de toda la obra, entendida como una totalidad.

Por último, el caso más relevante —y urgente de pensar, por todas sus implicaciones sociales, éticas, culturales y legales— que afecta al cuerpo del original y de la traducción es el que pasa por la implementación de grandes modelos de lenguaje y prácticas de posedición en las obras audiovisuales. Si bien buena parte de la investigación en traducción automática y la posedición en traducción automática (TA) se ha centrado en la cuestión de la calidad o en la categorización de errores (Bolaños García-Escribano, 2025; Mejías-Climent & De Los Reyes Lozano, 2023), y en traducción literaria empieza a haber estudios relevantes con respecto a la pérdida de creatividad de los textos poseditados (Guerberof-Arenas & Toral, 2022), queda espacio para explorar qué marco conceptual se impone sobre el texto original y de llegada desde el momento en el que se abre la posibilidad de procesarlo mediante un gran modelo de lenguaje o un motor de TA.

Ya veímos antes que la estructura de pervivencia del texto original se articula fuera del binarismo totalmente traducible/totalmente traducible. Así, dicha articulación se asienta sobre la apertura de significado, la necesidad de un otro: “Un texto se abre a la vida solo cuando es leído”, como decía Iser (1989, p. 133). En esa apertura, a su vez, siguiendo a Derrida (1986), ha de haber siempre un escollo, algo que nos obligue a detenernos ante el texto, a tomar una decisión situada, verdaderamente responsable —véase, im-possible, no trazada de antemano (Derrida, 1994)—. Sin embargo, el marco epistemológico que imponen los sistemas de TA parte de coordenadas contrarias: se entiende el texto como algo totalmente traducible, no hay margen para la duda, para la pausa, para detenerse en el escollo. Así, estos sistemas ponen en marcha un gesto necropolítico que no encaja con la lógica im-possible del arte, sino, por decirlo con Fisher (2009), con la del capital y su mecanismo de lenta cancelación del futuro.

Ante los obstáculos que ofrecen los textos originales, la estructura con la que están construidos estos sistemas —que forzará una respuesta y les negará el silencio— ofrece supresiones (por ejemplo, cuando sistemas como DeepL eliminan el segmento o parte problemática) o nos da datos totalmente irrelevantes, que se han tematizado como “alucinaciones” (Maleki et al., 2024). A su vez, estos sistemas retoman el marco monomodal, se quedan solo con el código lingüístico —sin atender tampoco a los condicionantes culturales, formales e ideológicos que lo atraviesan—, y dejan

caer el resto del cuerpo de la obra. Así, al poseditar, ya no estamos trabajando con un cuerpo textual, sino, con un “metalenguaje que asegure la circulación vigilada entre lo que se llama ‘lengua de entrada’ y ‘lengua de salida’ (por ejemplo, en una máquina traductora)” (Derrida, 1986, p. 165), o, como se ha denominado más recientemente, “material textual” (Villanueva-Jordán & Romero-Muñoz, 2023) o de “textualidad artificial” (Molines-Galarza, 2024).

Como hemos visto en estos tres casos —susceptibles de ampliación, empleados aquí a modo de ejemplo—, cuando el original deja de considerarse un cuerpo —con sus distintos códigos de significación—, volvemos a un paradigma monomodal que desnaturaliza la especificidad de la TAV y la AM. A su vez, se desactiva la relación de deuda bidireccional y la responsabilidad que asumen los sujetos que traducen queda embotada o, cuando menos, problematizada. Este desplazamiento epistemológico también tiene derivaciones materiales que ahondan en la precarización del colectivo profesional del sector; una precarización que, no obstante, contrasta con la pujanza de la industria en la que se desarrolla (Carreira, 2024, p. 1-3). Por último, este desplazamiento también enmascara los elementos de vulnerabilidad que se ponen en juego en todo proceso de creación y, como veremos en el siguiente apartado, son aquellos que están en el centro de los aspectos éticos que los articulan.

### 3. El cuerpo que tiembla

Tras haber visto cómo afectan los desplazamientos conceptuales de ciertas (malas) prácticas en el sector de la TAV y la AM a la cuestión del cuerpo de la obra y a la propia definición de lo que es el texto audiovisual, cabe avanzar en el desarrollo conceptual que planteo en este trabajo y abordar los efectos que tiene este cambio en la posición y agencia de los sujetos que traducen. Siguiendo con el hilado de conceptos, con el objetivo de ampliar la noción de vulnerabilidad, abordaré ahora la idea derridiana de temblor. En esta noción veremos que se despliega un horizonte ético, unido a todo acto de creación, y por ende, aplicable a la TAV y la AM. A su vez, este permite que emerja la reflexión sobre la vulnerabilidad y me permitirá tematizar con más precisión aquello que define una traducción humana frente a los contenidos que generan los grandes modelos de lenguaje y los sistemas de “traducción” automática.

En la noción derridiana de temblor, se establece la articulación fundamental de tres ideas clave que resumo aquí: 1) Se tiembla ante lo que no se sabe; 2) Todo acto de creación conlleva un temblor porque pasa por un no-saber; 3) Ante el no-saber es donde podemos (y debemos) asumir una verdadera responsabilidad ante el otro. Ese otro, añadiría, es especialmente vulnerable en la traducción cuando no encaja con paradigmas binarios o modos establecidos de discurso, de ahí que el compromiso que se requiere por parte de quienes traducen sea todavía más relevante, como acto hospitalario (Martínez Pleguezuelos, 2022).

Antes de ver su aplicación al campo de la traducción, cabe detenerse brevemente en una exploración del concepto de temblor que plantea Jacques Derrida, para así caminar sobre un terreno conceptual más sólido. El temblor es, para el filósofo, una experiencia fundamental del no-saber que excede toda decisión voluntaria y plenamente consciente; es siempre “[...] la experiencia de una pasividad absoluta, absolutamente expuesta, absolutamente vulnerable, pasiva ante un pasado irreversible así como ante un futuro imprevisible” (Derrida, 2006, p. 94). Temblar es algo que



despoja al sujeto de su carácter pleno y totalmente consciente, lo coloca en relación con una alteridad. Si lo referimos aquí específicamente a las obras de creación, el momento propiamente artístico de una obra es aquel “[...] en el que la mano tiembla porque el artista ya no la controla, porque lo que le acontece, y le sorprende como verticalmente, viene del otro. El artista no es responsable” (Derrida, 2006, p. 97). El temblor surge ante la “irresponsabilidad”, ante la necesidad de firmar aquello que no surge de un sujeto pleno totalmente consciente y responsable; una manera, a su vez, de vaciar de plenitud el concepto de autoría.

Temblar, así, es lo que sucede ante la venida del acontecimiento como aquello inesperado, imprevisible, que es im-possible acoger, y, sin embargo, ante lo que tenemos que responder (Molines-Galarza, 2025). El temblor encarna la responsabilidad absoluta —tomar decisiones imposibles y hacerse cargo de ellas— frente a la ética entendida como generalidad o norma (Derrida, 1999). Así, como apunta Jordà, quien analiza la deuda con Kierkegaard del concepto derridiano de temblor y su relación con la ética de la traducción, “[...] temblar [...] exige más que la sustitución de un sistema ético-moral por otro, o su simple suspensión, más bien, exige una contradicción, una tensión formidable” (Mathiasen, 2023, p. 7).

En el caso de las obras de autoría derivada, como son las traducciones audiovisuales que aquí me ocupan, el temblor es doble: por un lado, está la vulnerabilidad que experimenta el sujeto que traduce ante la tarea im-possible<sup>4</sup> que se le ofrece —un texto lleno de escollos, de im-ibilidades, con el que se establece una deuda bidireccional—, algo que, sin duda, nos hace temblar ante la necesidad de tomar decisiones que nos parecen imposibles. Todavía se acrecienta más ese temblor cuando las particularidades técnicas de la TAV y la AM nos obligan a tomar todavía más decisiones «im-possibles», a intervenir más a nivel significante —con adaptaciones, condensaciones, omisiones— que en otras modalidades de la traducción. Así, podríamos decir que la TAV y la AM son dos ramas especialmente marcadas por su “carácter decisorio” y, por ende, donde la responsabilidad singular de los sujetos que traducen pasa a un primer plano. También, como se ha visto al inicio, el audiovisual contemporáneo acoge los temblores de esas otras voces, cuerpos y sujetos que se abren camino en sus imágenes y con quienes se establece una deuda responsable por parte de quien traduce o audiodescribe.

Por otro lado, está la vulnerabilidad que relaciona al sujeto —no pleno— que traduce con su propia creación, si bien no todas las modalidades de la TAV y la AM tienen aún reconocido su carácter de autoría derivada, como la audiodescripción o la subtítulación para sordos. Las prácticas descorporeizantes que antes señalaba nos alejan de ese temblor y de esa vulnerabilidad creativa al colocarnos en un marco metafórica y literalmente alejado al de la creación y más cercano a procesos maquínicos, algo que tiene consecuencias materiales de gran calado. Como apuntaba Gambier (2023), la larga lista de créditos que acompaña una obra audiovisual no solo consigna una variedad de agentes implicados en el proceso creativo —desde la persona que dirige, la guioniza o la que se encarga de vestuario—, sino también la diversidad de signos semióticos que forman parte del proceso de significación. De ahí que resulte tan llamativa la habitual ausencia de los nombres y

<sup>4</sup> Sigo aquí el uso derridiano del término, que trasciende la oposición binaria posible/imposible, y, funciona, como un tercer término, una noción que encabalgaa los dos extremos de posibilidad, se erige como la condición de lo posible y forma la lógica de posibilidad de todo acontecimiento (Derrida et al., 2001), como aquello que parece imposible y, sin embargo, acaba aconteciendo.



apellidos de las autorías de los textos traducidos y audiodescritos, como si fueran ajenos a esa cadena significante.

Por llamativa que sea, no deja de seguir la lógica monomodal y estructuralista que relega la TAV y la AM a una posición secundaria, subordinada, como si no afectara al proceso global de significación de la obra y, por ende, no hubiese que considerarla, en realidad, una obra —ni siquiera de autoría derivada—. Como apuntaba, ni la audiodescripción ni la subtítulación para sordos tienen reconocidos los derechos de autoría, si bien en normas como por ejemplo la ISO IEC TS 20071-21 (ISO, 2015, p. 5), relativa a la audiodescripción (AD), se reconoce su naturaleza subjetiva y creativa, pues “[...] no es solo una estrategia de acceso, sino, a fin de cuentas, un proceso creativo”. Aunque normas más recientes como la citada reconocen esta naturaleza, no podemos pasar por alto la vigencia e implantación —en buena parte de los países hispanohablantes— de una norma más antigua, como es la UNE 153020 (UNE, 2005), donde no hay referencia alguna a la dimensión creativa y se consigna que “[...] debe evitarse transmitir cualquier punto de vista subjetivo” (UNE, 2015, p. 8), así como que las locuciones han de ser neutras.

En el caso de la traducción para doblaje y subtítulos, si volvemos a fijarnos en el caso español, vemos también que la diferencia en los porcentajes de derechos de autoría que se perciben en España —0,5625 % para traducciones de subtítulos y 1,124 % para traducciones de doblaje— (DAMA, 2025) se detecta una conceptualización diferenciada de los “niveles de autoría” que conlleva cada obra. En el caso del subtitulado, al coexistir el texto subtitulado con la pista de audio original, el porcentaje de autoría derivada se resiente frente a la traducción para doblaje, donde sí que hay una sustitución de pistas. A su vez, en términos de autoría y regalías, el ajuste sigue manteniendo una posición privilegiada frente a la traducción, con un 2,625 %, que arrastra las dinámicas industriales de hace décadas, en las que el ajuste era una fase en la que se intervenía mucho más en el texto, dado que quienes ajustaban sí que tenían acceso al material visual.

No puedo dejar de apuntar aquí, aunque sea como mera nota al margen, el peligro que supone en términos de derechos —tanto los morales como los económicos, y en un ámbito en el que este reconocimiento es ya de por sí complejo, como acabamos de ver— que las autorías de traducciones audiovisuales pasen a ocupar el lugar de poseditoras, con lo que el reconocimiento autoral quedará desactivado, así como revocados los derechos relativos a su propiedad intelectual. Reaparecen el temblor y la vulnerabilidad, pero no como eje de un proceso creativo, situado y responsable, sino como efectos de la precarización material y sociolaboral.

#### **4. Temblar, caer, olvidar, fracasar, dudar: políticas de la vulnerabilidad**

En las secciones anteriores hemos podido ver, mediante el trabajo conceptual y el desarrollo argumental, el impacto que tienen sobre el cuerpo de las obras y sobre los cuerpos que traducen distintos casos de prácticas descorporeizantes presentes en el sector de la TAV y la AM. Tras centrarme en los conceptos deconstrutivos de la caída del cuerpo y del temblor, estrechamente vinculados con la creación, en esta última sección, para cerrar la triangulación conceptual, abordaré la dimensión ética sobre la que resituar el lugar de los cuerpos que traducen y las obras que crean. Esta dimensión ética se construye a partir de los conceptos explorados en este trabajo y se asienta en lo que emerge de la intersección de ambos: la vulnerabilidad. Como argumentaré en esta sección,

la vulnerabilidad es un concepto clave que nos permite ahondar en la caracterización de los textos audiovisuales, en las obras que se derivan de ellos —como parte integrante del texto audiovisual— y en las relaciones que se establecen entre los sujetos que crean y sus obras (originales o derivadas).

La obra artística surge, por una parte, del momento del temblor, y por otra, del gesto de levantar o restituir un cuerpo (*figurado*), una obra. Para ello, se deriva la necesidad de un cuerpo literal (*sujeto*) que, a su vez, sea vulnerable, véase, que ponga el cuerpo y que se permita temblar, es decir, aceptar el no saber, la duda, las decisiones im-possibles, la pérdida de control, el carácter situado y subjetivo de su hacer. Solo puede haber gesto ético y una verdadera acción responsable cuando el mundo se acaba (Derrida, 2006), es decir, cuando no hay camino trazado, cuando el suelo desaparece, cuando hay que inventar la senda, tomar decisiones im-possibles, decidir en la aporía. No hay responsabilidad en seguir el camino previamente marcado, en partir del saber, del mismo modo que no puede haber invención o creación de lo posible, pues “[...] una invención debe anunciarse como la de aquello que no parecía posible, sin eso, lo único que haría sería explicitar un programa de posibles, dentro de la economía de lo mismo” (Derrida, 1998, p. 59). Así, cuando traducimos, la vulnerabilidad define nuestra relación (*responsable*) con ese otro que es el texto, con los otros presentes en la obra, y con nuestra propia labor de creación.

Dudar, perderse, temblar, olvidar, no saber, caer, fracasar, rehacer, acciones que, en la tradición occidental caerían del lado subordinado de sus respectivos pares binarios jerarquizantes<sup>5</sup>, son, sin embargo, aquello que singulariza el acercamiento humano a los procesos creativos como los que se ponen en marcha en la traducción. Lo que para Scott (1985) eran las “armas de los débiles” —resistir mediante la pasividad o la inoperancia—, o para Halberstam (2011, p. 88), hablando del fracaso, “[...] una manera de negarse a ceder ante las lógicas dominantes de poder y disciplina, así como una forma de crítica”, puede recuperarse aquí como aquello que define nuestra tarea traductora. Puede resultar paradójico hablar de dimensiones “negativas” como el fracaso, la duda, la caída o la pérdida para ceñir aquello que distingue la obra frente al contenido, la traducción frente a la textualidad artificial. Sin embargo, es precisamente mediante la deconstrucción de los binomios jerarquizantes que relegan esas dimensiones de lo humano al cajón de lo indeseable y analizando en profundidad las alternativas que nos ofrecen esos gestos de vulnerabilidad donde hallaremos las diferencias epistemológicas, ontológicas y fenomenológicas entre las obras que surgen de una práctica encarnada —en la que el sujeto pone el cuerpo— y las que lo hacen de una práctica descorporeizada. Siguiendo con Halberstam (2011), quedarnos en territorios bien iluminados y saber adónde vamos en todo momento son metodologías que sirven para confirmar lo que ya existe y lo que ya se conoce, pero no nos permiten tener atisbos visionarios, creativos ni imaginativos.

Así, con una política de la vulnerabilidad para la TAV y la AM se defiende un acercamiento encarnado a los textos audiovisuales; un hacer marcado por la duda y el temblor, por la decisión im-possible tomada ante la aporía, por una escucha atenta y hospitalaria que sabe mirar más allá de los discursos hegemónicos de las imágenes; una práctica que reconoce el riesgo de su labor situada y subjetiva, consciente de los efectos de aquellas dinámicas descorporeizantes del sector. A su vez,

<sup>5</sup> Para Derrida, la tradición de pensamiento occidental ha dividido el mundo en pares binarios jerárquicos (hombre/mujer, original/traducción), el primer elemento se sitúa por encima del segundo, que queda relegado a una posición subordinada. En su proyecto deconstructivo, el filósofo argelino pretende deshacer estos binomios y mostrar los vasos comunicantes, umbrales y sombras que difuminan estos pares estancos.



una política de la vulnerabilidad problematiza el marco epistemológico en el que se basan, por ejemplo, las prácticas de posesión aplicadas a textos audiovisuales —o, directamente, la generación de material textual que salta a la pantalla sin mediación humana alguna—. Estas prácticas se sitúan lejos de un hacer vulnerable: la máquina siempre “sabe” —mentirá/alucinará antes de reconocer una falta de saber u omitirá el segmento problemático que pone a prueba sus límites—. La máquina no duda, no tembla, no olvida, no enseña el costado vulnerable ante el otro frente al que ha de asumir una responsabilidad. La máquina no crea ni inventa, sino que genera, porque el camino ya lo tiene trazado de antemano; la máquina siempre parte de lo posible, mientras que los sujetos que traducen han de partir siempre de lo im-possible. La máquina aplasta la diversidad y converge siempre hacia lo más probable, lo más hegemónico (Savoldi et al., 2021), ajena a sus sesgos, optará por lo que menos haga temblar el texto. La máquina tiene oído monomodal y genera textos para una lógica monomodal, mientras que, al traducir, los sujetos ponemos en marcha un proceso de resemiotización multimodal y los textos que creamos pasan a formar parte del organismo de la obra, como elementos significantes indisociables de la corporalidad del texto audiovisual.

## 5. Notas finales y líneas futuras

Este recorrido conceptual nos ha permitido ahondar en nociones como la de la caída/restitución del cuerpo o el temblor, atravesadas por su dimensión ética y su necesidad para que pueda darse lo artístico, la creación. A su vez, hemos tematizado diversas prácticas descorporeizantes que atraviesan el audiovisual contemporáneo, concretadas en los procesos de TAV y de la AM. Con este trabajo conceptual, que cabe seguir ampliando con más nociones afines, se han podido resaltar las contradicciones y trabas epistemológicas, ontológicas y fenomenológicas que entrañan dichas prácticas —el uso del inglés como lengua puente, el troceamiento de obras entre distintos profesionales, el creciente uso de la posesión y otros sistemas de automatización— al desactivar todo componente de vulnerabilidad en la relación con el texto audiovisual de partida y al anular/trabar al sujeto que pone el cuerpo y ha de hacerse cargo de las decisiones tomadas. Así, se ha alcanzado el objetivo de este trabajo ampliando la noción de vulnerabilidad como uno de los rasgos esenciales de la creación humana mediante la conceptualización de las políticas de la vulnerabilidad. Estas políticas sitúan la práctica encarnada en el núcleo de la traducción humana y formulán una crítica a las prácticas descorporeizantes presentes en el sector de la TAV y la AM.

A su vez, se concluye que, asumiendo el marco multimodal en el que se inscriben las obras audiovisuales, los efectos que se derivan de las prácticas descorporeizantes no solo tienen impacto en la TAV y la AM —tanto en los textos como en las personas que padecen esas condiciones materiales para desarrollar su labor—, sino que tocan el propio cuerpo de la obra audiovisual entendida como conjunto de códigos semióticos. En especial, estas prácticas pueden tener un efecto especialmente problemático a la hora de acoger las voces menos habituales que atraviesan el audiovisual contemporáneo, si bien es una línea que exige investigaciones monográficas, que espero poder abordar en el futuro tras haber asentado en este trabajo las bases conceptuales con las que desarrollar análisis ulteriores, de corte más empírico. Por último, se deriva también de este trabajo la necesidad de establecer un diálogo más estrecho con los estudios fílmicos para elaborar reflexiones interdisciplinares que ahonden en las políticas de la vulnerabilidad en el audiovisual contemporáneo.



que tengan en cuenta no solo la dimensión de la obra original, sino también la TAV y la AM, como elementos orgánicos que forman parte (significante) de las imágenes que atraviesan nuestras pantallas.

## Agradecimientos

Agradezco especialmente a Aarón Rodríguez Serrano y a Paula Mariani su ayuda para hacer de este texto un trabajo más riguroso.

## Referencias

- Audiovisual Translators Europe (AVTE). (2024). Wannabe? Do you want to become an AV translator? AVTE. <https://avteurope.org/wannabee>
- Bassnett, S., & Johnston, D. (2019). The Outward Turn. *The Translator*, 25(3), 181–188. <https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1701228>
- Benecke, B. (2014). Character Fixation and Character Description: The Naming and Describing of Characters in *Inglourious Basterds*. In A. Maszerowska, A. Matamala & P. Orero (Eds.), *Audio Description* (pp. 141–158). John Benjamins.
- Benjamin, W. (1972). *Gesammelte Schriften Bd. IV/1*. Suhrkamp.
- Blanco Pérez, M. (2020). Nuevo cine andaluz. *Comunicación Social*.
- Bogucki, Ł. (2004). The constraint of relevance in subtitling. *The Journal of Specialised Translation*, 1, 71–88.
- Bolaños García-Escribano, A. (2025). Practices, Education and Technology in Audiovisual Translation. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003367598>
- Carreira, O. (2024). Bad Business Practices in the Language Services Industry. *Translation Spaces*, 13(1), 244–264. <https://doi.org/10.1075/ts.23044.car>
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Dalli, H. (2024). Pivot Subtitling on Netflix: The Case of Squid Game. *Journal of Audiovisual Translation*, 7(1), 1–24. <https://doi.org/10.47476/jat.v7i1.2024.279>
- DAMA. (2025). Reglamento de “derechos de autor de medios audiovisuales, entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual”. DAMA.
- Derrida, J. (1967). *L'Écriture et la différence*. Seuil.
- Derrida, J. (1972). *Positions*. Minuit.
- Derrida, J. (1986). *Parages*. Galilée.
- Derrida, J. (1994). *Politiques de l'amitié*. Galilée.
- Derrida, J. (1998). *Psyche: inventions de l'autre* (vol. I). Galilée.
- Derrida, J. (1999). *Donner la mort*. Minuit.
- Derrida, J. (2006). Comment ne pas trembler. *Annali. Fondazione Europea Del Disegno (Fondazione Adami)*, 2, 91–104.
- Derrida, J., Soussana, G., & Nouss, A. (2001). *Dire l'évenement, est-ce possible?* L'Harmattan.
- European Commission. (2022). *Translators on the Cover: Multilingualism & Translation*. European Union.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realist. Is There No Alternative?* Zero Books.



- Foran, L. (2016). *Derrida, the Subject and the Other*. Palgrave Macmillan.
- Gambier, Y. (2023). Audiovisual translation and multimodality: what future? *Media and Intercultural Communication: A Multidisciplinary Journal*, 1(1), 1–16.
- García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A., & Martín Núñez, M. (2022). De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres. *L'Atalante: Revista de Estudios Cinematográficos*, 33, 7–24.
- Gough, J., Temizöz, Ö., Hieke, G., & Zilio, L. (2023). Concurrent translation on collaborative platforms. *Translation Spaces*, 12(1), 45–73. <https://doi.org/10.1075/ts.22027.gou>
- Guerberof-Arenas, A., & Toral, A. (2022). Creativity in translation. Machine translation as a constraint for literary texts. *Translation Spaces*, 11(2), 184–212. <https://doi.org/10.1075/ts.21025.gue>
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- International Organization for Standardization (ISO). (2015). *ISO/IEC TS 20071-21:2015. Information technology — User interface component accessibility. Part 21: Guidance on audio descriptions*. International Organization for Standardization.
- Iser, W. (1989). La estructura apelativa de los textos. (R. S. Ortiz de Urbina, Trad.). In R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 133–148). Visor.
- Kapsakis, D. (2011). Professional identity and training of translators in the Context of Globalisation: Mapping an Ever-Changing Landscape. *The Journal of Specialised Translation*, 16, 162–184.
- Kuo, A. S. Y. (2015). Professional Realities of the Subtitling Industry: The Subtitlers' Perspective. In R. Baños Pinero & J. Díaz-Cintas (Eds.), *Audiovisual Translation in a Global Context* (pp. 163–191). Springer Nature.
- Kuo, A. S. Y. (2020). The Tangled Strings of Parameters and Assessment in Subtitling Quality: An Overview. In Ł. Bogucki & M. Deckert (Eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility* (pp. 437–458). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2\\_22](https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_22)
- Maleki, N., Padmanabhan, B., & Dutta, K. (2024). AI Hallucinations: A Misnomer Worth Clarifying. *Proceedings - 2024 IEEE Conference on Artificial Intelligence, CAI 2024*, 133–138. <https://doi.org/10.1109/CAI59869.2024.00033>
- Martínez Pleguezuelos, A. J. (2022). Traducir en la Hos(ti)pitalidad: el lenguaje no binario en los productos de ficción actuales. *Cadernos de Tradução*, 42, 1–23. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2022.e89680>
- Martínez Sierra, J. J. (2008). *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Universitat Jaume I.
- Mathiasen, E. J. (2023). Trembling in translation: teachings from Kierkegaard and Derrida about ethics in translation. *Translation Studies*, 17(1), 234–246. <https://doi.org/10.1080/14781700.2023.2280183>
- Mayoral, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1988). Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. *Meta*, 33(3), 356–367.
- Molines-Galarza, N. (2024). Textualidades artificiales: una mirada crítica y deconstrutiva para la traducción literaria. In A. Luna Alonso & P. Buján (Eds.), *La traducción editorial en el espacio ibérico. Discursos de principios de siglo* (pp. 11–24). Comares.

- Molines-Galarza, N. (2025). *Jacques Derrida y la traducción. Nuevas perspectivas para la traductología deconstructiva*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b21358>
- Mejías-Climent, L., & De los Reyes Lozano, J. (Eds.). (2023). *La traducción audiovisual a través de la traducción automática y la posesión. Prácticas actuales y futuras*. Comares.
- Mendik, X., & Jay Schneider, S. (2002). *Underground U.S.A.: Filmmaking Beyond the Hollywood Canon. Wallflower*.
- Monroy, V. (2020). *Contra la Cinefilia. Historia de un romance exagerado*. Clave Intelectual.
- Newfield, D. (2014). Transformation, transduction and the transmodal moment. In C. Jewitt (Ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (pp. 100–113). Routledge.
- Nikolić, K. (2015). The Pros and Cons of Using Templates in Subtitling. In R. Baños-Piñero & J. Díaz-Cintas (Eds.), *Audiovisual Translation in a Global Context: Mapping an Ever-Changing Landscape* (pp. 192–202). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137552891>
- Normalización Española (UNE). (2005). Norma UNE 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías. Asociación Española de Normalización.
- Pięta, H., Valdez, S., Menezes, R., & Sokoli, S. (2024). Indirect (pivot) audiovisual translation: a burning issue for research and training. *Perspectives*, 32(5), 763–779. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2024.2374649>
- Redondo, F. (2021). Novo Cinema Galego: Recepción crítica y presencia en festivales. *Aniki*, 8(1), 193–218. <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.721>
- Rodríguez Serrano, A. (2024). *Volver al cine: pensar, escribir y analizar las películas*. Solaris.
- Rosenbaum, J. (2010). *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film culture in transition*. The University of Chicago Press.
- Saussure, F. (1987). *Curso de lingüística general* (A. Alonso, Trad.). Alianza.
- Savoldi, B., Gaido, M., Bentivogli, L., Negri, M., & Turchi, M. (2021). Gender Bias in Machine Translation. *Transactions of the Association for Computational Linguistics*, 9, 845–874. [https://doi.org/10.1162/tacl\\_a\\_00401](https://doi.org/10.1162/tacl_a_00401)
- Scott, J. C. (1985). *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*. Yale University Press.
- Segura Pérez, J. (2013). Visiones de Marsella, de Moholy a Muntadas. *Arte y Ciudad*, 3(1), 123–134.
- Spiteri, G. (2019). *Dialogue Writing for Dubbing. An Insider's Perspective*. Springer Nature.
- Titford, C. (1982). Subtitling: constrained translation. *Lebende Sprachen. Zeitschrift Für Fremde Sprachen in Wissenschaft Und Praxis Berlin*, 27(3), 113–116.
- Villanueva-Jordán, I. (2024a). Gayspeak, Camp Talk, and In-Between Languages in Screen Representations. In I. Ranzato & P. Zabalbeascoa (Eds.), *The Palgrave Handbook of Multilingualism and Language Varieties on Screen* (pp. 153–172). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-61621-1\\_8](https://doi.org/10.1007/978-3-031-61621-1_8)
- Villanueva-Jordán, I. (2024b). *Traducción audiovisual y teleficción queer. Teoría y metodología*. UPC Editora.
- Villanueva-Jordán, I. & Romero-Muñoz, A. (2023). El proyecto DubTA: nociones metodológicas para el análisis comparativo de traducciones automáticas en doblaje. In L. Mejías-Climent & J. De Los Reyes Lozano (Eds.), *La traducción audiovisual a través de la traducción automática y la posesión. Prácticas actuales y futuras* (pp. 17–34). Comares.

## Notas

### Contribución de autoría

**Concepción y elaboración del manuscrito:** N. Molines-Galarza

**Recolección de datos:** N. Molines-Galarza

**Análisis de datos:** N. Molines-Galarza

**Discusión y resultados:** N. Molines-Galarza

**Revisión y aprobación:** N. Molines-Galarza

### Datos de la investigación

No se aplica.

### Financiación

Proyecto: PID2023-150711OB-I00. Los efectos sobre la creatividad de la posesión de traducciones literarias. Agente

financiador: Proyectos de Generación del Conocimiento. Agencia Estatal de Investigación.

### Derechos de uso de imagen

No se aplica.

### Aprobación del comité de ética de la investigación

No se aplica.

### Conflictos de intereses

Declaro que no tengo ningún interés comercial o asociativo que represente un conflicto de intereses en relación con el trabajo que estoy enviando.

### Declaración de disponibilidad de datos de investigación

Los datos de esta investigación, que no están expresados en este trabajo, podrán ser proporcionados por la autora bajo solicitud.

### Licencia de uso

Los autores ceden a *Cadernos de Tradução* los derechos exclusivos de primera publicación, con el trabajo simultáneamente licenciado bajo la [Licencia Creative Commons](#) Atribución 4.0 Internacional (CC BY). Esta licencia permite a terceros remezclar, adaptar y crear a partir del trabajo publicado, otorgando el crédito adecuado de autoría y publicación inicial en esta revista. Los autores están autorizados a celebrar contratos adicionales por separado para distribuir de manera no exclusiva la versión del trabajo publicado en esta revista (por ejemplo, publicarlo en un repositorio institucional, en un sitio web personal, en redes sociales académicas, realizar una traducción o republicar el trabajo como un capítulo de libro), siempre y cuando se reconozca la autoría y la publicación inicial en esta revista.

### Publisher

*Cadernos de Tradução* es una publicación del Programa de Posgrado en Estudios de Traducción de la Universidad Federal de Santa Catarina. La revista *Cadernos de Tradução* está alojada en el [Portal de Periódicos UFSC](#). Las ideas expresadas en este artículo son responsabilidad de su autora y no representan necesariamente la opinión del equipo editorial o de la universidad.

### Editores del número especial

Willian Moura – Iván Villanueva-Jordán

### Editora de sección

Andréia Guerini

### Normalización

Alice S. Rezende – Ingrid Bignardi – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

### Historial

Recibido el: 22-01-2025

Aprobado el: 02-04-2025

Revisado el: 10-04-2025

Publicación: 06-2025

